

Diàlegs de Walden: sequències i sons en Portabella (I)

"La música no pot existir sense so, però el so pot existir sense la música. Pareix, per tant, que el so és més important."

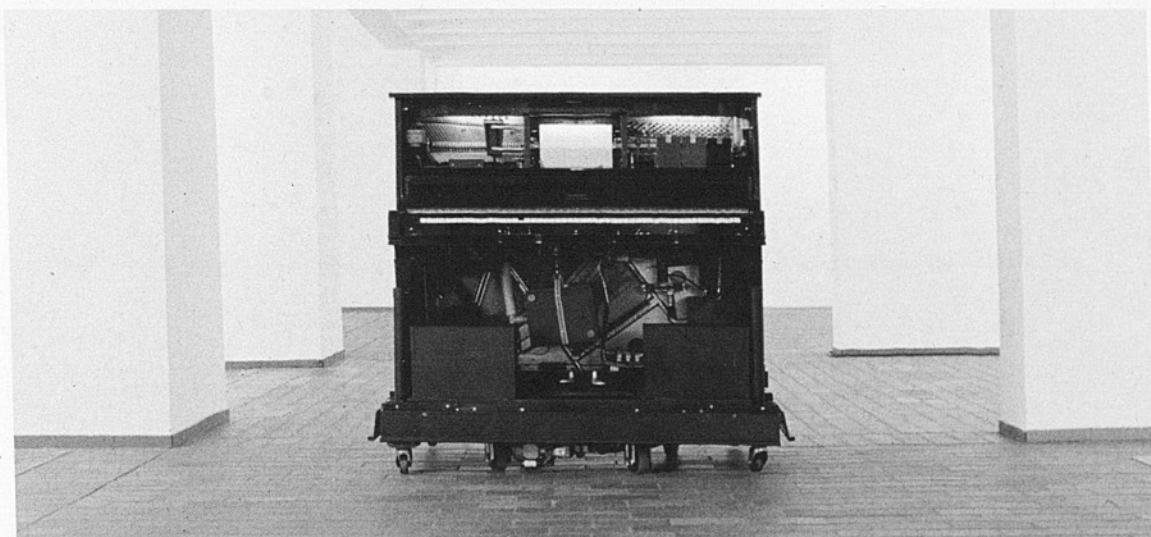
Giacinto Scelsi: Notes sobre Elohím (1950-1974)

Amb films com *Vampir-Vuadecuc* (1970), *Pont de Varsòvia* (1989) i sobretot *Umbracle* (1971), Pere Portabella ha compost cinema com un Schönberg de les convencions cinematogràfiques, ha esdevengut el Ligeti que escriu música amb enquadraments i seqüències. A la manera d'un Kandinsky de la sala obscura, Portabella visualitza la seqüència cinematogràfica de manera intuïtiva, concedint-li una determinada existència pròpia, il·luminant conjunts de formes i colors deslligats dels seus referents. Des de la nota discordant i l'estructura atonal, Portabella ha subvertit els cànons, fugint de la linealitat d'un relat i convertint el moviment de càmera en un traç musical que es troba amb les figures. *El silenci abans de Bach* (2007) representa la culminació i la convergència natural de les vies explorades per Portabella, alhora que apunta nous trajectes. La recepció del film en els cinemes de Barcelona, amb càlides i espontànies ovacions del públic al final de les projeccions diàries, contrasta amb la fredor habitual d'aquesta mateixa audiència davant de la monotonia de les propostes habituals, algunes de les quals, presumptament, d'art i assaig. És tot un símptoma que parla de la necessitat que existeix, dins el panorama del cinema contemporani, d'apostes amb una decidida vocació de radicalitat. A continuació, iniciem la primera part d'un diàleg amb l'autor, responsable d'una obra situada en els marges, d'una cinematografia de resistència encoratjada per un marcat sentit musical.



A.W. ¿Què és per a vós el cinema?

P.P. En primer lloc, és la meua feina, un llenguatge i una forma de creació, amb la qual m'hi sent integrat socialment com a professional. En segon lloc, el cinema no és el meu únic univers. He tingut una formació interdisciplinària. Mai no he estat entre cineastes i no som un assidu de les filmoteques. He tingut més relació amb la literatura, l'escultura o la música. La qüestió que, al final, et decideix per un mitjà o un altre és la facilitat. No tinc mà per dibuixar, ni facilitat per escriure. La meua sensibilitat és més musical que literària. I aquesta sensibilitat, bolcada al cinema, me n'ha facilitat l'aportació. Tot cineasta ha de ser conscient de les virtuts i de les carències que té. Per això, per a mi, el cinema és més aviat cal·ligràfic, perquè tinc facilitat per a l'escriptura visual. En el sentit que sento la capacitat de poder establir una relació molt plàcida amb la imatge, de certa sensualitat. Em trobo molt còmode usant la imatge i no trobo distàncies entre allò que imagino i allò que resolc. No vaig mai a la caça de resoldre una seqüència, sinó que, primer, la veig, la tinc claríssima. De fet, començo a rodar en el muntatge. Per exemple, en un film



estàndard, d'una hora i mitja, s'han de fer sis-cents o set-cents plans. *El silenci abans de Bach* en té dos-cents deu, de plans. És a dir, rodo alhora que munto, treballo amb molts pocs plans. Per altra banda, concedeixo un valor central a una labor de descodificació del relat, a un impuls d'innovació superant els models. Per això, em moc dins d'una narrativa fora dels codis convencionals, a la manera del que varen fer les avantguardes artístiques a principis del segle XX i finals del segle XIX. I això és el que m'ha fet entrar als museus, que m'han cridat perquè els plantejo allò que els interessa, és a dir, la proposta d'una reflexió profunda sobre els codis artístics mateixos. Ara també em sol·liciten els cinemes de bell nou, perquè sóc un cineasta pur i dur, ja que, de fet, he entrat a través d'aquesta categoria en els fons d'art de diversos museus i m'han fet diverses retrospectives. Abans deia que tinc un peu en cada costat, en el cinema i en els museus. Ara penso que tenc dos peus dins l'art contemporani i dos peus dins el cinema. Això em produeix una gran satisfacció, perquè el que faig és cinema, sense més afegits. El que passa és que per la meua diferent forma d'estructurar, per la meua pròpia narrativa, passo a formar part de l'interès dels museus d'art contemporani, sent inclòs



en els seus fons d'art. De manera paral·lela al món del cinema he desenvolupat també una labor d'implicació i de compromís polític. He estat senador i diputat. Vaig participar en un moment meravel·lós, com va ser el de la redacció de la Constitució. Aquesta altra faceta sempre ha estat per a mi un imperatiu de tipus ètic i cívic.

A.W. Recuperant un pocs els inicis: a mi, d'un film com *Vampir-Cuadecuc*, el que més impacte em fa és la forma tan directa i essencial per la qual es confronten dos mons, la ficció i el rodatge, el mite i el seu procés de fabricació, aconseguint que no només no s'aniquilin mútuament, sinó que s'integrin en una dialèctica que genera una obra difrent.

P.P. Aquest film s'ha convertit de fet en un film de culte. Me la va adquirir el MOMA el 1972. Per a mi va ser com una immersió perquè la vaig fer sense res. Em vaig submergir, en comptes de dins d'una piscina, en un film que em rondava amb la idea ben clara del que volia: treballar sobre un exemple de cinema fantàstic i de terror com a gènere i punt de partida, fins a desenvolupar un exercici de metallenguatge. És un film especial per a mi, un film que m'ha marcat.

A.W. Deia Jonas Mekas, a finals dels anys cinquanta, que per rompre el bloc de gel que representava tot el cinema anterior, s'havia de dur a terme un desajustament dels sentits cinematogràfics establerts. Això entra molt en relació amb aquesta ruptura de codis que hi ha al vostre cinema.

P.P. Des del primer film, vaig plantejar una ruptura amb aquest bloc de gel de què parla Mekas. Tot el meu cinema es basa en aquest principi. Vaig trencar tots els codis, els principis bàsics de la narrativa establerta, aprofundint en el cinema i alhora servint-me'n, del cinema. Evitant fer-ne



una forma subsidiària d'altres formes artístiques. Avui passa que tot el món fa el mateix film, per la qual cosa no estaria malament aplicar el que diu Mekas. Després hi ha la qüestió de tenir una mentalitat pluridisciplinar. No sóc un cineasta d'un únic univers, sinó que estic obert a tota la resta, molt contaminat d'altres formes. Perquè allò que fa avançar en la història els llenguatges artístics és la intercomunicació entre ells, el fet d'assumir les impureses i la incorrecció. S'ha de tenir el valor de ser un perfecte insolent, incorrecte, i no tenir pot de les contaminacions.

A.W. Coincidesc del tot en el fet que és la subversió el que fa avançar...

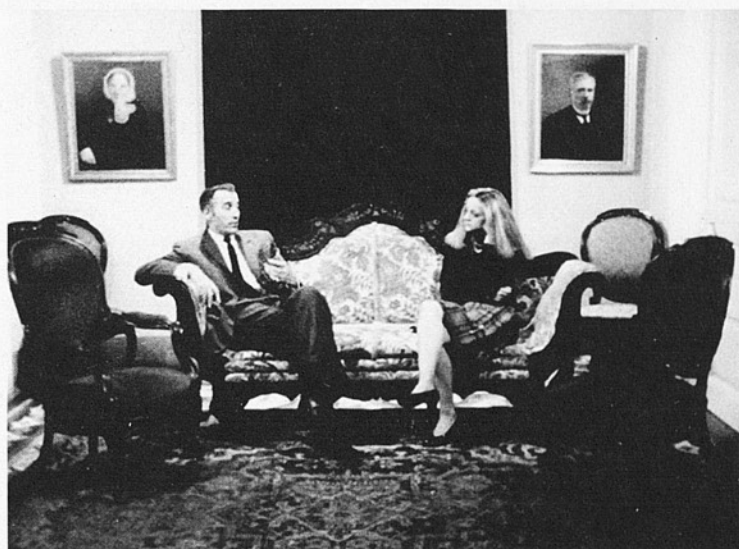
P.P. Altrament t'enganxes a la sinya, fent voltes a l'entorn dels mateixos motius...

A.W. Quan és en els marges on s'escriu el més interessant, sigui en l'època de les avantguardes, en els anys seixanta o en l'actualitat.

P.P. Exactament. En el moment en què apareixien els cineastes de la meua generació, vivíem un temps molt compulsiu que proporcionava un context molt favorable envers certs plantejaments molt radicals. I el que passa ara és que es posa en evidència una forta inèrcia dels grans poders que controlen la producció cultural en general, sigui en el cinema o en la literatura. Per posar-ne només un exemple; en l'àmbit de la literatura, els editors repeteixen els sistema de produir llibres des d'un esquema marcat per un consell d'administració. El primer que fan és mirar a qui ha d'anar dirigit el futur llibre, a partir d'un estudi de màrqueting. Després cerquen, considerant aquests consumidors potencials, quins són els gèneres que funcionen millor. I, en darrer lloc, quin és l'autor, entre els actuals, que pugui escriure aquest llibre que encara no ha estat publicat. En el cinema, un sistema paral·lel és el que hi predomina. És un fet que l'ha anquilosat enormement. El problema del cinema espanyol, per exemple, no són les subvencions. El que passa és que s'han creat la seva pròpia bimboïlla, són impermeables a l'exterior i es retroalimenten en una situació impossible, que ha generat un cul-de-sac. Repeteixen tots, exactament, el mateix film intentant ser millor que els altres, cosa que és encara pitjor al final. Aquesta dinàmica du a produir films que són com aquests mobles que mai no arriben a ser d'antiquari, sinó que simplement són vells.

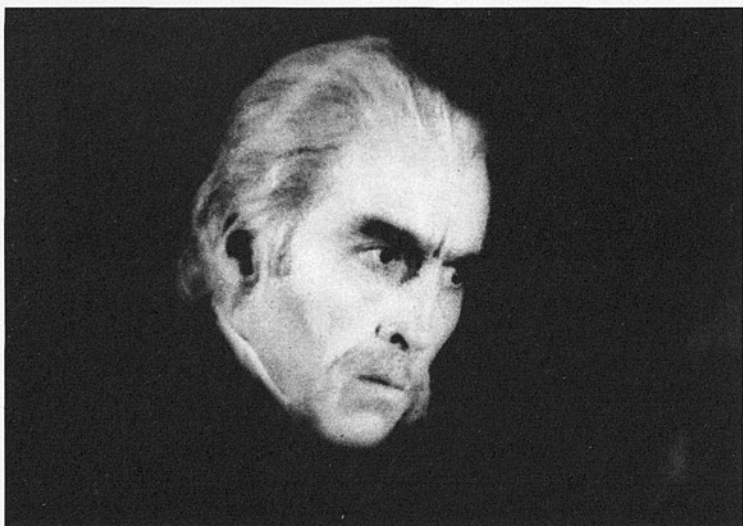
A.W. Crec que un dels aspectes fonamentals d'*El silenci abans de Bach* és la seva condició implícita d'exercici de metallenguatge, en el sentit de pensar el cinema i les relacions amb altres formes d'art.

P.P. En tots els meus films hi és mot evident, aquesta dimensió, però pens que és a *Umbracle*, *Vampir* i *El silenci abans de Bach* en què resulta més aparent, en què es presenta d'una forma més clara.



A.W. En canvi, en altres films, com per exemple a *Pont de Varsòvia* el tema és més específic, no hi ha una orientació tan autoreflexiva.

P.P. A *Pont de Varsòvia* hi ha una àcida autocrítica, molt explícita i violenta, cosa que en aquell moment em va semblar molt adequada. Es tractava d'un moment en el qual, sobretot a partir dels anys vuitanta, hi havia hagut un gir molt fort per part del sistema, sobretot a Europa i als Estats Units, a partir del qual totes les idees de residus avantguardistes varen ser expulsades i va venir el pensament únic, allò políticament correcte, allò artísticament correcte. Es va recuperar bona part de l'art procedent dels informalistes i es va tancar el pas a qualsevol element que fes olor de deconstrucció. Això va arraconar tots els qui veníem de propostes més radicals, de l'època conceptual. En aquell moment, vaig fer aquest film. Però tornant a *El silenci abans de Bach* vull ressaltar com les dues bandes, la imatge i el so, componen un binomi en què hi ocupen dos territoris paral·lels, de manera que una no és subsidiària de l'altra. De fet, tal vegada per això mateix, *Vampir* i *El silenci abans de Bach* són



dos films que assoleixen unes dosis força altes en el seu poder d'abstracció i aquest és l'espai que a mi m'agrada. Per altra banda, *Pont de Varsòvia*, igual que *Umbracle*, és un film d'estructura molt composta i travada. La diferència entre un tipus de fims i un altre és que *Vampir* i *El silenci abans de Bach* és complexa, però funcionen d'una altra manera més fluida. És com si viatjassin amb el vent de popa, fins al punt que has de tenir cura de no passar-te. En canvi, a *Umbracle* i a *Pont de Varsòvia* s'ha d'alcar un bastiment molt elaborat. Cosa que no vol dir que no hi hagi sempre un elevat nivell de construcció. A *El silenci abans de Bach* hi ha també un precisió mil·limètrica en l'elaboració. No em puc permetre una llenegada perquè cauria tot. Són films que no estan organitzats sobre un personatge, o sobre una ficció o sobre una història que crea unes expectatives del que passarà, perquè no tenen aquest tipus de continuïtat. Tanmateix, a *Vampir* i a *El silenci abans de Bach* el que hi predomina és aquesta inusual i intensa fluïdesa. *Umbracle* i *Pont de Varsòvia* varen ser, per altra banda, molt gratificants en la mesura que vaig construir un giny que va funcionar. Quan ara les torno a mirar,

sent les especials circumstàncies en què es varen originar.

A.W. Em crida l'atenció la intensa fisicitat que *Pont de Varsòvia* desprèn quant a l'aspecte visual, i penso que per això ha d'haver resultat crucial la intervenció d'un artista de la talla de Tomàs Pladevall, el director de fotografia...

P.P. Treballa amb autèntics artesans. Tomàs Pladevall té una virtut fonamental: no és el director de fotografia es considera és una estrella i que creu tenir "la seva" fotografia, com Storaro o Alcaïne. És un artesà en la mesura que coneix molt bé tot el procés químic i físic del que és la imatge. Tu li demanes el que vols, ell busca les seves referències i sempre és capaç de fer-ho tranquil·lament. Hi he treballat en dos films, *Pont de Varsòvia* i *El silenci abans de Bach*, en els quals cada seqüència té una manera subtil, una il·luminació molt precisa. Per exemple, a *El silenci abans de Bach* la seqüència del mercat ha de ser una seqüència asèptica, traient-li tota l'atmosfera d'una ficció recreada, amb filtres, boires, etc. Però havia de ser un ambient que no desactivàs el mercat, que no el reduís a una escena de plató de televisió. Dono a Pladevall les referències, els pintors amb els quals hi pot haver relació. I ell aconsegueix exactament el que un vol.

A.W. En el vostre cinema s'hi poden rastrejar referències d'altres formes d'expressió artística, relacionades amb l'art conceptual, que, en no ser cinematogràfiques, podrien resultar més evidents com a influència. Curiosament, passa el contrari: hi ha una absència de les petges que podria traçar l'inici del vostre camí creatiu.

P.P. Sempre dic que, als models, el que s'ha de fer és donar-los l'esquena. Les referències han de funcionar per empatia o simpatia, no com a indicis que et dirigeixes cap al model. Has d'allunyar-te'n des del primer moment, però amb una capacitat de comunicació mitjançant la qual acaben per tornar a intervenir les referències. Perquè aquesta és la manera mitjançant la qual podràs construir qualque cosa. Has de fer l'esforç de construir-te la teva pròpia dinàmica de funcionament de les coses, una capacitat d'aprofundiment en la utilització dels teus propis materials. Per exemple, sempre reivindico que no faig experiments. Faig una proposta i la dono per acabada. Per recórrer a un exemple de la pintura; Rothko no fa un experiment, sinó que fa una proposta concreta. En la capacitat d'èxtasi metafísic, quasi místic, que Rothko assoleix amb dos colors, és important la manera amb què tracta la matèria. Tàpies també és una qüestió de matèria i conceptualisme. Però això són propostes concretes, no experiments. Jo, des del punt de vista cinematogràfic, faig propostes concretes perquè són viables, perquè funcionen. En el pla narratiu podran tenir altres derives, però no són experimentals. Quan una obra la llances a l'exterior, ja no és experimental. ■